

CINEMA E LITERATURA: CULTURA E NATUREZA PANTANEIRAS EM JOEL PIZZINI E MANOEL DE BARROS

Marcelo Marinho
Universidade Católica Dom Bosco

Abrindo o colchete da invernada

Se a obra poética de Manoel de Barros já é consagrada pela crítica e pelo público, o cinema de poesia do sul-mato-grossense Joel Pizzini, apesar dos vários prêmios recebidos em diversas categorias, ainda está restrito ao círculo reduzido de cinéfilos e de iniciados. Seu filme *Caramujo-Flor*, ficção poética experimental em cores, realizada na bitola 35mm e concluída em 1998, propõe ao espectador um itinerário de leitura para a poesia de Manoel de Barros, por intermédio de uma colagem quase aleatória de fragmentos sonoros e visuais.

Esse filme, uma poética homenagem a Manoel de Barros, recebeu entre os anos de 1988 e 1999 nada menos que nove prêmios nacionais e internacionais. Em fotogramas que fragmentam intencionalmente o universo pantaneiro, esse híbrido de cinema e de poesia transpõe a escritura onírica e a voz telúrica do poeta “guardador de águas”. Nessa homenagem, Pizzini dirige os atores sul-mato-grossenses Rubens Corrêa, Ney Matogrosso, Tetê Espíndola, Aracy Balabanian e Almir Sater, e conta com a participação especial do carioca Antônio Houaiss (contrerrâneo de Barros na interlândia do idioma, para pensar em Otavio Paz e sua fórmula “minha pátria é minha língua”): o enredo é antes vivido que encenado.

Pantanal em fragmentos: além do espaço e do tempo.

As imagens oscilantes de *Caramujo-flor* criam um lento movimento pendular entre um ancião sedentário contemplativo e despojado (a quem chamaremos “Rubens”) e um jovem andeijo aventureiro (“Ney”), como na simbólica cena da gangorra que balança entre o mar e o pantanal.

Esses personagens são o *alter ego* do poeta, mas também do cineasta e desses artistas que oscilam entre o desejo do contato ancestral com a terra e a atração irresistível das grandes metrópoles.

Nesse universo, homem e caramujo retraem-se em suas conchas para revelar as mesmas interrogações sem resposta dessa “tentativa desesperada de dizer o indizível” que é a Arte, segundo a bela fórmula proposta por Merleau-Ponty. Em Pizzini e Barros, o Pantanal torna-se muito mais que uma simples imagem pitoresca para uso de turistas entediados e críticos apressados.

Nessa perspectiva, o cineasta Joel Pizzini recolhe, nas invernadas da poesia de Manoel de Barros, uma idéia recorrente no pensamento do Século XX: a recusa à linearidade do tempo e à continuidade do espaço. Assim, em Pizzini, o espaço e o não-espaço se cotejam: por um lado, cenas transcorrem no interior de uma estação de metrô e de um túnel urbano, espaços de passagem, impessoais, cartograficamente precisos, infensos a histórias pessoais ou coletivas, espaços privilegiados do não-lugar; por outro lado, seqüências fílmicas transcorrem em cacimbas, vazantes, aos pé de mourões de cercas divisórias, junto à escrivaninha e à estante pessoal de Manoel de Barros, em meio a livros desgastados pelo manuseio, espaços marcados pelo trabalho, pelo lazer ou pelos sonhos, espaços em que o sujeito constrói o lugar, resultado da soma das experiências individuais e intransferíveis de cada pessoa, espaço privilegiado para a expressão metafórica.

Nesse universo ambivalente, cada pessoa, cada indivíduo assume uma dimensão muito superior àquela que lhe reservam as atividades coletivas cotidianas, a vida em grupamento social, pois, sociabilizado, o indivíduo dilui-se no exercício de suas funções utilitárias em relação ao grupo. Em Pizzini, ao contrário, vários recursos acentuam e valorizam a individualidade: por exemplo, cenas em que predomina a câmera subjetiva privilegiam o ponto de vista singular do personagem, em detrimento das pretensas imparcialidade e universalidade da câmera objetiva.

Nesse caso, o sujeito constrói o universo segundo seu próprio olhar, e haverá tantos universos quantos são os habitantes do cosmos.

Em Barros, a recusa às concepções socialmente compartilhadas, aos lugares-comuns, inicia-se com a recusa à gramática normativa socialmente aceita e raramente infringida, sob pena de condenação do infrator às raias do inferno da maledicência e do preconceito. Assim é que a poesia de Manoel de Barros constrói-se com esteio na linguagem popular e nas manifestações idioletais pantaneiras, com apoio na desconstrução da gramática normativa: transposições de classes gramaticais, infração a regências e transitividades verbais, inversões abruptas de sintaxe, supressão de vínculos lógicos, criação de neologismos, tudo contribui para a elaboração de uma cosmovisão marcada pelo olhar arguto de um sujeito ciente de construir seu universo, seu próprio universo.

Nessa perspectiva, Pizzini busca desconstruir a linearidade espaço-temporal que engessa o cinema de prosa, no intuito de forjar uma linguagem própria e subjetiva para seu cinema de poesia. Em seu filme, o personagem (fictício ou arquetípico) do poeta Manoel é apresentado simultânea e alternadamente em sua juventude (por Ney Matogrosso, sempre silente, sempre perquiridor) e em sua maturidade (por Rubens Corrêa, sempre loquaz, mas sempre perplexo): abolem-se, aqui, as fronteiras temporais.

Ao mesmo tempo, alternam-se imagens realizadas no litoral do Rio de Janeiro (cidade em que Barros concluiu o curso de Direito) e no Pantanal (região em que Barros passou sua infância e em que exerce o *métier* de pecuarista), além de imagens realizadas em Bonito, cidade recentemente descoberta pelo turismo ecológico. Como em *Macunaíma*, espaços que distam de centenas ou milhares de quilômetros terminam por se justapor, fundir ou confundir: abolem-se, aqui, as fronteiras espaciais.

Nota-se, assim, que o Pantanal deve ser entrevisto como uma representação além do tempo e do espaço. Nessa desordem caótica do cosmos, o espectador identificará o seu próprio universo: tanto Pizzini quanto Barros retratam personagens comuns, tarefas comuns, gestos comuns: manejo de ferramentas e utensílios simples, lazer simples, jogos e brincadeiras simples, personagens de extração popular. O espectador/leitor aí encontra sua própria imagem especular, ou arquétipos que sustentam a árdua tarefa humana de existir.

Em Pizzini, a câmera subjetiva contribui para acentuar a identificação do espectador com o universo recém-inaugurado sobre a policromia da película. Por exemplo, numa certa seqüência encadeiam-se as imagens de “Ney” despertando em um trem com um estilingue preso ao pescoço; disparando um projétil (pedra?) pela janela do trem; a câmera inicia um vôo como se fosse a pedra; a câmera/pedra assumem o ponto de vista de um pássaro que alça um vôo cada vez mais elevado sobre a planície alagada. Nessa seqüência, o espectador, por intermédio da câmera subjetiva, torna-se “Ney”, pedra, pássaro. Da mesma forma, a trilha sonora solicita a participação ativa do espectador para a construção subjetiva do significado: o sujeito é convidado a passar do coachar dos sapos à sinfonia, do canto lírico ao grasnar das araras. Essas idéias podem ser resumidas por uma epígrafe de Barros tomada a Jorge de Lima: “porquanto // como conhecer as coisas senão sendo-as?” (*Gramática expositiva do chão. Poesia quase toda*, doravante denominada “gec”, p. 148).

Em Barros e Pizzini, o conhecimento subjetivo do universo também é representado pela recorrência de fragmentos de objetos, farrapos de idéias por remendar, metonímias da parte pelo todo. Na tela do cinema vêem-se olhos, testas, seios, mãos, bocas, mas também molduras de quadro sem tela, chifres de bovinos, segmentos de fio de arame farpado, trechos de harpa, pedaços de túnel de metrô, entre outros fragmentos, além de objetos cuja presença é sugerida apenas pelo movimento da câmera, tais como gangorra e balanço. No texto poético, nota-se a

recorrência de imagens estilhaçadas como “boca” (metomínia para discurso ou poesia), “bigode do pai” (gec 133), “bolso” (gec 132), “parede” (gec 114), “sapatos” (ge. 111), “raiz” (gec 258), entre uma miríade de outros exemplos possíveis.

O universo fragmentário encontra sua imagem especular na montagem fragmentária (ou colagem) levada a efeito por Pizzini, técnica cinematográfica que se quer mimesis da desordem do mundo. De forma abrupta, o filme, segundo a fórmula *‘in media res’*, abre-se diretamente sobre o ato de locução poética, sem preparação introdutória: sem transição sonora ou imagética, o filme passa da tela escura à ação. O enredo (a imagem de “novelo emaranhado” cabe, neste caso, melhor do que “rede”) é aleatório; suas seqüências não intercambiáveis (mesmo que eventuais mudanças alterem o sentido do conjunto), e o desenredo (desemaranhado) é inconcluso, abruptamente seccionado, sem transições entre imagens fílmicas e tela escura. Pode-se dizer que a própria tela escura faz parte do filme, pois, por seu intermédio, acentua-se a condição de obra aberta à interpretação do espectador.

Nesse filme, o encadeamento constrói-se sobre uma seqüência vertiginosa de associações livres de idéias. Essa vertigem é a mesma que se experimenta em certos delírios recorrentes em estados febris, ou no onirismo próprio da obra de arte. Em Barros, o percurso é semelhante, como nas imagens de “um beija-flor de rodas vermelhas” (gec 301), “um taquaral de pássaros” (gec 201), “um boi aberto por borboletas”, exemplos que se repetem em toda essa obra poética. Tanto o cineasta quanto o escritor (note-se que ambos são poetas) buscam no universo pantaneiro a maior parte dos elementos para a construção metafórica de um novo universo, pois o cosmos tem o vício contumaz de sonegar suas moedas clandestinas à curiosidade humana. Os fragmentos de pantanal corresponderão, assim, a representações metomímicas do conjunto do cosmos.

Por essa razão, tanto Barros quanto Pizzini também sonegam indicações espaço-temporais precisas: o Pantanal torna-se o espelho do mundo que o engloba, torna-se o nenhum-lugar capaz

de desvelar o conhecimento sobre o todo-lugar, como se vê nos versos em que Barros faz referência a Mário de Andrade:

“E Mário me diz: – Poeta,
nenhum lugar é o melhor
lugar de onde um poeta chegar “(gec 113)

Vejamos, na seqüência deste estudo, outras características do universo atemporal e supra-espacial de Barros e Pizzini.

Pantanal em antíteses: universo ciclotímico

O Pantanal, cuja existência marca-se pela alternância regular de períodos de chuva e de seca, por períodos de euforia e de disforia, de exacerbação da vida e de submissão à morte, “serve demais da conta para a poesia” (que nos perdoem essa paráfrase inspirada em “matéria de poesia”).

Assim é que, em Pizzini e em Barros, as idéias antitéticas se atraem e se agrupam, chegando até mesmo a se fundirem, momento em que nascem oxímoros (junção de pares de idéias antitéticas que se qualificam e se anulam ao mesmo tempo) tais como “chevrolé gosmento” (gec 179), sintagma em que se fundem (anulando-se) as idéias de solidez e de plasticidade ou maleabilidade; “alicate cremoso” (gec 181), “sapos vegetais” (gec 229), “espinheiro pedrento” (gec 145), entre inúmeros exemplos contraditórios na obra de Barros. Quanto a Pizzini, o próprio título do filme instaura a obra no espaço do oxímoro: “caramujo-flor” é, ao mesmo tempo, um ser animal e vegetal, movente e fixo ao chão, monocromático e multicolorido, repulsivo e atraente, noturno (lesma) e diurno (flor). O próprio animal, o caramujo, molusco em sua concha, engloba em si rigidez e plasticidade, matéria orgânica e inorgânica, efemeridade (molusco) e perenidade (de colchas que resistem por milhões de anos), regularidade de formas e

transitoriedade amorfa, beleza e feiúra, serventia (adorno ou enfeites) e inutilidade (com exceção dos escargots, mas isso já é do pasto de franceses, não de pantaneiros!).

O caramujo, imagem recorrente em Barros, é retomado por Pizzini em várias cenas de seu filme. Por exemplo, o caramujo que plana sobre a água faz pensar na concha da qual brota Vênus, o amor, no célebre quadro de Botticelli; a própria luz difusa do filme remete o espectador à Renascença. Esse caramujo-vênus, ao mesmo tempo em que atrai pela beleza da fotografia, também repele pelas suas características táteis e amorfas. Se o caramujo-concha pode representar Vênus, vale notar que, na gíria de alguns países, certos moluscos dão nome ao sexo feminino.

Ora, essa idéia também transcorre da poesia de Barros, pois o caramujo é precisamente um animal de áreas úmidas ou de espaços líquidos, como o brejo ao qual alude o poema: “Há um rumor de útero que muito me repercute nesses brejos” (gec 229). Assim, em Barros, a imagem recorrente da água também remete ao espaço líquido do útero, *locus amoenus*, espaço no qual se origina a própria vida. Nessas águas que representam o líquido amniótico, o caramujo torna-se um anjo bizarro, o guardião alado de um universo mítico, anjo guardião da própria existência humana.

Essa forma primitiva de vida contrapõe-se, em Barros e Pizzini, à existência desagregada do civilizado homem urbano, existência letal à própria condição humana. A cidade, representada no filme pelo túnel-hades e pelo metrô-equação-infalível, transforma os homens em frias máquinas-de-fazer-grana, como há máquinas-de-fazer-bolo e máquinas-de-fazer-vento. Essa cidade-hades corresponde também ao Pantanal, mas em seus períodos da seca, momento em que a morte estende seu vôo letal sobre todos os reinos, vegetal, animal ou mineral.

Contudo, e paradoxalmente, a morte anuncia o surgimento da própria vida, como nos versos “compreendo a terra podre e fermentada // de raízes mortas” (gec 81): a morte e a podridão geram o fermento para o renovamento da existência. Assim, em Pizzini, uma garrafa

vazia rola diante do casario do Porto (Corumbá) e simboliza os dejetos mortos da civilização, o universo descartável e reproduzível *ad nauseam*, em oposição à tipicidade única da arquitetura de casarão. A garrafa, branca, representa a frieza dos objetos de produção altamente industrializada, em oposição à unicidade da arte. Todavia, a garrafa rola pela escada e se quebra com seu ruído peculiar. Nesse momento, os estilhaços de som confundem-se com o canto de pássaros e, no filme, dão início a um fragmento musical. Novamente, da morte surge a vida.

Assim, o filme inteiro se constrói sobre imagens plasticamente belas de certos aspectos que provocam repulsa por seus vínculos com a idéia de morte: líquens, degenerescência humana, carcaças vivas de edifícios/objetos/pessoas/moluscos/répteis e mineralofilia (a zoofilia se transfigura na seqüência em que um corpo masculino aproxima-se de um orifício na parede nua de uma gruta, sugerindo uma cópula homem-gruta). Nessas belas imagens, a vida sucede à morte, como no Pantanal e como nos versos de Barros:

“Ó branco ombro de minha casa antiga! (...)
Quanto desejo de chuvas
E de rebrotos
E de renovos
E de ombros nus
E de amores
Sobre as raízes descobertas!” (gec 80-81)

Portanto, se o Pantanal representado por Barros e Pizzini, metonímia para o conjunto do cosmos, marca-se pelas antíteses, pela alternância entre euforia e disforia, vida e morte, pode-se inferir que essas obras buscam tanger um certo sentido transcendente para a existência humana, buscam respostas para questões incompletas e entrevistas apenas em seus fragmentos, os fragmentos de um grande e insolúvel enigma.

Pantanal em vertigens: metáfora do Enigma

Em grandes parcelas tanto do filme quanto dos textos poéticos, o silêncio emoldura as imagens, os aspectos visíveis/sensíveis do universo pantaneiro representado pela obra de arte.

Essa região selvagem presta-se a esse exercício: alguém que desembarque de forma abrupta no pantanal experimentará, com certeza, o estranhamento vertiginoso do silêncio, um silêncio que pode chegar às raias da materialidade.

Em Pizzini, o silêncio, como uma moldura, é explorado da mesma forma que a tela escura antes do início e após o término da seqüência de imagens: assim como a ausência de luz alterna-se com as imagens, a ausência do som alterna-se com ruídos próprios da natureza pantaneira, ou com versos tomados a Barros. O silêncio-moldura também marca a seqüência em que “Rubens” perscruta o pantanal através de uma moldura sem tela, e esse silêncio alterna-se com o cochar dos sapos. O silêncio corresponde também às respostas das questões sem resposta do jogo de “o que é o que é”, colhido por Pizzini em Barros que, por sua vez, colheu o jogo no lazer popular. O silêncio sonoro-visual – quebrado pelas imagens e trilha sonora do filme – corresponde ao silêncio da língua que a poesia de Barros busca quebrar. O silêncio da língua advém da “palavra acostumada”, a palavra desgastada pelo emprego cotidiano, a palavra engessada pela regras da gramática normativa. O silêncio dessa gramática engessa o universo e reflete uma desesperada e malograda tentativa humana de fixar a ordem do universo, de pôr em ordem o caos.

O silêncio, imagem acústica do indizível, do incognoscível, vela com zelo de amante os mistérios do universo, como já anunciava a fórmula vertiginosa de Hamlet: “o resto é silêncio”. Assim, em Pizzini, uma harpa mergulhada pela metade nas águas da Gruta do Lago Azul (Bonito) é dedilhada pelas mãos de “Ney”, gesto que resulta em silêncio: arte e natureza sonegam seus sentidos e precipitam o homem na vertigem do vazio. Também a concha de que “Ney” se serve para auscultar o universo emite apenas o ruído de ondas fora de sintonia.

Por outro lado, essa concha, em sua forma helicoidal, também é correspondente da barroca *figura serpentinata*, símbolo da necessidade de se analisar o cosmos a partir de todos os pontos de vista, de se analisar o verso e o reverso das coisas. Assim, filme e texto defendem o

alto primado da dúvida, como se vê nos versos: “Só as dúvidas santificam // o chão tem altares e lagartos” (gec 189). Observa-se, mais uma vez, que o microcosmo pantaneiro corresponde à imagem especular do conjunto do cosmos, corresponde a uma metáfora do enigma da existência.

Dessa forma, no filme, à imagem de uma Penélope que, à espera de seu Ulisses, faz, desfaz e refaz sem descanso a trama de seu tecido (texto), “Rubens” (duplo, em idade avançada, de Manoel) perfura, entope, perfura e entope novamente um buraco no chão, à espera do desenredo da existência (a volta de Ulisses), à espera do desvelamento do mistério. Essas imagens correspondem ao ciclo perpétuo de fazer e desfazer, viver e morrer, alternância cíclica que também remete ao devir de Heráclito, ao fluxo contínuo da existência, à perpétua mutação das coisas, à idéia de que ninguém pode se banhar duas vezes no mesmo rio, como na seqüência dos caramujos que planam sobre a água: na imobilidade dos moluscos, o universo prossegue sua mutação ininterrupta, e o rio sob os moluscos já não é mais o mesmo.

A alternância cíclica entre tantos outros pares de idéias antitéticas também corresponde a uma metáfora que representa o silêncio da arte que, por sua vez, alimenta-se e nutre-se e vive de “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima” (gec 180): a arte só prossegue existindo enquanto houver a possibilidade de destruição e recusa para cânones bem estabelecidos. Ao artista, cabe buscar sua “matéria de poesia” em espaços inexplorados ou depreciados pelo senso comum, razão pela qual Barros e Pizzini fazem do Pantanal a sua metáfora do grande enigma da Arte e da existência.

Fechando o colchete da invernoada

O universo ciclotímico, atemporal e supra-espacial do Pantanal, finalmente recriado por Barros e Pizzini, serve como metáfora para a Arte (espelho da existência), que sobrevive graças a sua própria destruição, ciclo que conduz a formas renovadas de se apreender o conjunto do universo. Se, como afirma Barros, “a gente é cria de frases” (gec 211), também é preciso

considerar que “ninguém é pai de um poema sem morrer” (gec 208), que a criação pressupõe destruição: a existência das coisas decorre sempre da coexistência ou coincidência de contrários, e o mundo se oferece aos passantes como um grande oxímoro.

Filmografia:

PIZZINI, Joel. *Caramujo-flor*. Ficção experimental. 35mm. 21min. Cor. São Paulo: Pólo Cinematográfica, 1998.

Bibliografia:

BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão*: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, 343 p.

BORY, Jean-Louis. *Des yeux pour voir*. Paris: Ramsay, 1971, 384 p.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1996, 111 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio*. São Paulo: Cultrix, 1979, 345 p.

Internet:

<http://www.curtagora.com/filme.asp?Codigo=556&Ficha=Completa>